

Mon lieu commun

Over de betekenis van het 'werk' in het moderne

Bart Verschaffel

Voor Charles Vermeersch

Nous sommes tous nés dans les chaînes. Il y a ceux qui les oublient, et ceux qui les font dorer ou argenter. Mais nous, nous voulons les briser. Non pas avec une violence brutale, sauvage: nous voulons peu à peu grandir hors d'elles.

Rainer Maria Rilke

I.

Zoals we weten dat we een kind geweest zijn en ons ook zonder herinneringen door dat *kindgewesensein* getekend weten, zoals we nooit helemaal volwassen worden omdat we een kind meedragen, dat we naar binnen verbannen hebben, zo is de wereld 'modern'. De wereld is niet altijd, niet van bij het begin modern geweest, maar is modern geworden, en precies daardoor is het moderne altijd getekend door 'vroeger'. Anders gezegd: we komen altijd ergens vandaan. Elke identiteit begint ergens. En hoe ver kunnen we van dat begin wèg? Terwijl dat begin natuurlijk altijd ook verloren is, de volwassene het kind kwijtgespeeld is, en niemand nog weet wie hij geweest is of weet hoe het toen, vroeger, 'écht' was.

Franz Kafka heeft hierover een kortverhaal geschreven: *Het naaste dorp*. "Mijn grootvader placht te zeggen: 'Het leven is verwonderlijk kort. In mijn herinnering is het nu zo samengedrongen, dat ik bijvoorbeeld niet begrijpen kan, hoe een jonge man kan besluiten naar het naaste dorp te rijden, zonder te vrezen, dat – afgezien van ongelukkige toevallige omstandigheden – de tijd van het gewone, gelukkig verlopende leven voor zo'n rit bijlange na niet toereikend zou zijn'." Duurt een leven lang genoeg om weg te geraken van het begin en een ander dorp te bereiken, om los te komen van de oorsprong en modern te worden? Wie is die jongeman die, tot onbegrip van de grootvader, vertrokken is, misschien omdat hij weg wou, misschien met een bestemming voor ogen? Wie is die jongeman die weggegaan is zonder ergens aan te komen, en 'halverwege' leeft, op de rug van een paard?

Het leven van de grootvader is een leven dat zich op één plaats afspeelt. Het is het leven van iemand die niet weggaat, die niet weg kan en niet weg wil, maar blijft, die niet anders kan en toch tegelijk kiest om te blijven, om samen te blijven, en daar de dingen te doen die gedaan moeten worden: de noodzakelijke, dagelijkse, onontkoombare handelingen. In deze oude, premoderne wereld zijn de levens ongebroken, de mensen zijn er uit één stuk, ze twijfelen niet, en ze zijn trots. Ze geloven niet in weggaan. Uit de vele beschikbare beschrijvingen van deze levens en van het premoderne Vlaanderen, kies ik enkele bladzijden van Ernest Claes, die als een der grote culturele antropologen van het premoderne Vlaanderen beschouwd kan worden, en die er ook belangrijke 'herinneringsarbeid' verricht heeft.

In *Jeugd*, in het openingshoofdstuk *Het land van de Iemen Huizen en de open Haarden*, beschrijft Claes de voorvaderlijke wereld van het huis met de haard, de dieren, de 'gasten' (de reiziger, de foorkramer, de soldaat, de zonderling), met zij die wegtrekken naar het zwarte mijnland en nimmer nog iets van zich laten horen, met het land en de nacht van het land, en

vooral: met het 'werk'. Want het is de arbeid of het werk dat de Oude Wereld in stand houdt. "Of zij gelukkig waren of niet gelukkig waren, was een vraag die nooit oprees. Ze waren blij als er iets meeviel, en ramp en ongeluk ondergingen ze met droeve gelatenheid. In het harde werk van iedere dag, in de voortdurende bezorgdheid om het dagelijks brood, kwam er in hun geest geen verlangen naar een welzijn dat buiten hun bereik lag, was er geen verbittering in hun hart om wat ze niet hadden. Om hun leven hing een schijn zo al niet van tevredenheid dan toch van berusting. Ze aanvaardden dat leven als iets dat niet anders kon, en waar niet over te prakkezeren viel. Wie op het land leeft, wie de vreedzame gang van de dagen ziet gebeuren, wie het koren zaait en de aardappelen plant, ziet gedijen en rijpen, overheen lente, zomer en herfst, die kent de gejaagdheid niet van het gewin dat vlak voor u ligt, en dat men dagelijks meet, die draagt iets in zich van de langzame groei van het graan en de bomen, en van de kalme verduidelijking van de dieren. De arbeid op de goede, de eeuwige aarde veroorzaakt geen inwendige schokken, geen wrok of opstandigheid. De mens is er verbonden met de grond, en niets wordt daar ooit uit zijn evenwicht gerukt. De geest van de geduldige aarde gaat over in de mens en maakt hem vast en sterk."

De oude wereld: werk wat dienst is; *pietas* of levensvroomheid; en dan, daarnaast, half gemengd met gecontroleerd christendom, een heidens besef van het anders-werkelijke en het onvatbare. De oude wereld is daardoor wel naar binnen gekeerd en gesloten, maar niet bekrompen. De wetenschap, de techniek en de geneeskunde hebben nog niet het gevoel gecreëerd dat 'alles onder controle' is: het vrouwde valt nog niet samen met het zelfgemaakte dat men kent en beheerst. In en om het gedomesticeerde en naast de wereld van het werk ligt een grote 'rest': het vreemde en onbegrijpelijke van de nacht en de donkere krachten, van de magie en de geesten, en van het lichaam waarover men niet spreekt. Dit vreemde krijgt zijn plaats en wordt tegelijk op afstand gehouden door het te vertellen. De twee basisoperaties in *Jeugd* zijn: werken en vertellen.

Jean-François Lyotard heeft deze plaats van het grootvaderlijke leven en van de neolithische wereld van Claes beschreven en geconceptualiseerd in *Domus et la mégalopole*. De 'domus': "temps commun, sens commun, lieu commun": gemeenschappelijke tijd, onderling verstaan, een gedeelde wereld. Het domestieke is een 'orde': een modus van de tijd (de tijd van de seizoenen, herhaling, ritme), een modus van de ruimte (van verdichte betekenis, van een gecentreerde wereld); een bepaling van het lichaam (vruchtbaarheid, kracht, schrik, dood), en een bepaling van wat 'arbeid' is en betekent. Het domestieke is de orde van de 'natuur', dit wil zeggen van de continuïteit, van zorg en dienstbaarheid, van het doorgeven van het leven, van de *phusis*: van datgene wat de wereld in het bestaan brengt en doet bestaan. De koeien moeten worden gemolken en de gevels gewit, er moeten kinderen komen, we moeten eten, de zieken moeten worden verzorgd en de doden begraven. Dat zijn dingen die gedaan moeten worden, en dat werk gaat niet over geld verdienen of vooruitkomen in het leven. Dit 'natuurlijk' leven, gemaakt van werk, is allesbehalve lieflijk of idyllisch, en men kan er niet naar verlangen. Het is zeker niet gemakkelijk een leven te leven dat helemaal 'werkelijk' is: zonder alternatief, zonder 'mogelijkheden' en zonder dromen. In een leven dat zich op één plaats afspeelt, en waaruit men niet wegkan, is alles onontkoombaar en fataal, het dagelijkse zowel als de "razernij der winterse dagen" (Pleysier) of de 'rest' van onrust en woede waarvan geen 'natuur' – continuïteit, kringloop, leven – te maken valt. Maar de grootvader gelooft niet dat men dat ontloopt door weg te gaan.

Maar, natuurlijk, Kafka en Claes, en al de modernen, zijn weggegaan. Claes is allang iemand anders, hij leest in vele talen en werkt in het parlement, hij schrijft *Jeugd* in een burgerpak in een burgerhuis in de stad, en gaat alleen terug naar Zichem om er voor de BRT-camera even met nonnetjes te wandelen en dan snel te verdwijnen. De pre-moderne levensvorm: één plaats. Het moderne: weggaan, vertrekken van de 'eerste plaats', loskomen van de oorsprong, de onmogelijkheid om 'gedomesticeerd' en op één plaats te leven. Men kan natuurlijk wel terugkeren, thuis op bezoek gaan, en zelfs wat sentimenteel worden, maar Claes en Lyotard en Pleysier en de andere modernen weten zelf hoezeer ze voor de 'domus' vreemden zijn geworden. Voor de broers en de zussen en zij die gebleven zijn, zijn ze misschien alleen maar een beetje anders geworden, wat moeilijker te begrijpen, en ze hebben het intussen toch maar 'ver gebracht'. Maar de modernen zelf weten ondertussen dat ze thuis niet meer kunnen

vertellen wie ze zijn, dat ze daar alleen kunnen zwijgen en meespelen. Zij weten hoezeer ze het huis verlaten én 'verraden' hebben. En niet alleen zijn ze weggegaan, maar de door hen achtergelaten wereld is, zo blijkt, achter hun rug, mee veranderd, zodat er ook geen weg terug is.

II.

Het gaat er niet alleen om te weten 'wat er gebeurd is' of een geschiedenis te reconstrueren of te kennen. Het gaat er ook om de herinnering te bewerken en om te verstaan wat vandaag, hier en voor ons, 'vroeger' is. Het gaat er om de herinneringen te ontleden waarin het heden zich een verleden 'te binnen brengt'. Zoals: wat is 'vroeger' voor de mensen die, in Vlaanderen en België, de moderne kunst en architectuur maken en gemaakt hebben?

In het begrip en het zelfbegrip van de moderne beweging staat het moderne ten eerst voor 'modernisering': het moderne wordt begrepen als een globaal proces van vernieuwing en verbetering, van vervanging van en breken met het oude. Oude technieken en werkwijzen maken plaats voor meer efficiënte, meer productieve, snellere technieken. Rationelere en complexere denkbeelden, gevoelens of levenswijzen worden ontwikkeld, die meer vrijheid en zelfbepaling, meer mogelijkheden of ontwikkelingskansen, meer 'voorlopigheid' en meer 'toekomst' scheppen. Modernisering houdt in dat oude verschillen, die berusten op traditie en geërfdde macht, vervangen worden door gelijkheid, gelijkwaardigheid, en loon naar arbeid: er komt sociale gelijkheid, gelijkheid tussen de geslachten. Samengevat: het moderne berust, in deze opvatting, op een geloof in wetenschap en technologie, op individualisme, en op democratie. De architectuur, ook de Belgische architectuur, heeft zeer zeker deze waarden tot haar 'zaak' gemaakt. Ze kiest voor de nieuwe mogelijkheden inzake materialen, technieken en constructie, om daarmee een architectuur te maken die een 'modern leven', een modern zelfbewustzijn en een modern samenleven mogelijk maken. De lemen huizen zijn afgebroken, en – schrijft Claes – "de stenen huizen, die in de plaats zijn gekomen, zijn ruimer, gezonder, met meer licht"; "alles is gezonder, beter". In deze zin begrepen heeft de moderne architectuur een duidelijk sociaal-utopische inzet: moderniseren impliceert, uiteindelijk: op vele niveaus de wereld verbeteren.

Het grote moderniserings- en Verlichtingsproject blijft voorondersteld in een breed verspreide opvatting van wat 'goede architectuur' is. De 'goede architectuur' heeft een wereld voor ogen: ze is utopisch geladen en roept op tot verandering. Ze is op zichzelf een gerealiseerd fragment van een betere wereld, en ze fungeert tegelijk als voorbeeld. Ondertussen heeft het moderniseringsproject veel van haar kracht en duidelijkheid verloren, en moet het begrip van wat 'goede architectuur' is opnieuw bedacht worden. Is het zo dat het goede gebouw te midden van banaliteit en rommel, dat de betere woning te midden van een verkaveling fermettoïden en villa-achtigen, daar staat als een voorloper of wegbereider? Wat staat die goede architectuur daar te doen? Voorlopig pathetisch onaangepast te wachten op medestanders, op méér 'goede architectuur' tot de wereld tenminste voor een deel gevuld zal zijn met 'goede architectuur'? En wanneer dit naïef of te simpel zou lijken, en het dus niet of niet meer daarover gaat, waarover gaat het dan wel? Wat is de inzet, wat staat er vandaag op het spel in de 'goede architectuur'?

In de laatste decennia is het moderniteitsbegrip ontwikkeld en verfijnd. De grote ontwikkelingslijnen, en het conceptuele kader, geijkt aan de filosofische en literaire traditie en de grote sociologische en cultuurfilosofische thema's, zijn ter beschikking. Het wordt daardoor – in principe – mogelijk om lokaal en dus concreter en preciezer te denken, en een verstaan van het moderne op te bouwen, niet enkel vanuit Baudelaire en Benjamin en Picasso, maar ook vanuit Ernest Claes en Toussaint van Boelare, Karel Elno en Marc Dessauvage, Roger Raveel en Dan Van Severen. Het lijkt mogelijk om wat er hier gebeurd is te begrijpen, niet door het af te meten aan een 'internationaal' moderniteitsbegrip, maar door het te beschrijven als een eigensoortige, hybride moderniteit. Wanneer zijn België en Vlaanderen 'modern' geworden? Ergens tussen 1950 en 1970? Daar zit een generatie die het recht opeiste op een

'eigen tijd', die het eigen aanvoelen van het bestaan wou verduidelijken en verhevelen door moderne kunst en architectuur te maken. Die generatie is 'weggegaan' en is – vooral buiten de steden – 'modern' gaan wonen en leven. Wel, hoe is het om het voorvaderlijke huis af te breken en om moderne levens en moderne architectuur te gaan maken? Wat zijn die witte, lichte, moderne huizen, wie heeft ze gebouwd, en waarom? Of wat betekent het om alle 'inhoud' te liquideren en abstract of 'internationaal' te schilderen? Is één leven (één generatie) niet te kort om helemaal 'modern' te worden?

Het is onbetwistbaar dat ook in België de architectuur en de wooncultuur het leven en het land gemoderniseerd hebben, en dat het moderne hier ook gaat over het inruilen van het oude voor wat beter, gezonder en vrijer is, voor wat meer efficiënt en meer gelijk is. Ook in België hebben de kunst en de architectuur effectief gefungeerd als laboratoria waar het moderne zelfbesef, en een besef van en zin voor het nieuwe, ontwikkeld is. Maar toch, tegelijk, komt dit moderne niet ver weg van waar het begint, en wordt, naarmate het moderne achteruitschuift in de tijd en zelf 'geschiedenis' wordt, meer en meer duidelijk hoezeer het moderne diep getekend blijft door haar 'vroeger'. "Au moment même où la pensée témoigne que la domus est devenue impossible, (...) elle appelle à la maison, à l'œuvre, en laquelle elle inscrit ce témoignage" (Lyotard). Wie moderne cultuur maakt, vertrekt van het besef dat de 'domus' voorbij is: de moderne kunst en architectuur zijn dus getekend door hun begin of door vroeger. Ze getuigen van de wereld die ze verwerpen en verlaten, in het verlangen of de wil om 'werk' te maken: 'echte' architectuur of kunst wordt niet gemaakt voor geld of comfort of succes of carrière, maar opdat het beeld, de tekst of het gebouw zou bestaan, en door te bestaan zin en betekenis geeft aan de materie die het verbruikt, en aan de plaats en de tijd die het neemt om het te maken of om ermee te leven.

III.

De mentale ruimte waarbinnen het besef van het moderne is ontwikkeld, en waarbinnen de avant-gardecultuur is gemaakt, is die van het 'werk': van het kunstwerk, van het architectuurwerk, van het oeuvre. Gertrude Stein, die geboren is in Amerika maar haar leven in Parijs heeft doorgebracht, schrijft in *An American and France* dat men om iets te maken twee 'civilisaties' nodig heeft: één waar men vandaan komt, en één waar men verblijft zonder er te 'wonen' en waar men voor zichzelf de ruimte schept om 'werk' te maken. Amerika is "the half that made me" – mensen zijn waar ze vandaan komen – maar Parijs is niet de andere helft 'that made me'. Parijs is geen tweede thuis, maar is de helft "in which I made what I made". Precies om kunst en architectuur te maken breekt het moderne uit die beknellende 'eerste plaats', breekt het moderne uit de 'domus' die voor kunst en denken en schrijven geen plaats biedt. Het gaat weg, niet om overal en nergens thuis te zijn of om te surfen, maar om een tweede plaats te kiezen waar werk gemaakt wordt waarmee men zich verbindt: een tekst, een boek, een beeld, een gebouw, dat in de wereld staat en in het eigen leven als een feit en een beslissing, als een uitspraak. Weggaan is dus niet: verhuizen; het werk of oeuvre is zelf geen plaats in de wereld, het is onbewoonbaar en kan geen tweede thuis worden. Maar tegelijk is het, alhoewel gekozen en contingent, toch even noodzakelijk en dwingend als een begin. Maurice Blanchot schrijft, naar aanleiding van Cézanne, over de verplichting kunst te maken: deze eis – "appelons donc cette exigence peinture, appelons-la œuvre ou art" – zegt niet waar ze haar autoriteit vandaan haalt, noch waarom ze méér vraagt dan om het even welke moraal kan vragen. Terwijl de eis om kunst te maken tegelijk ook volstrekt vrijblijvend blijft, en aan wie ze opeist meteen laat weten dat hij gemist kan worden.

Het moderne is dus niet alleen toekomst en de belofte van een andere wereld, maar ook en vooreerst even een 'vroeger' dat men meedraagt. De denkplaats van het 'oeuvre' is, welbeschouwd, essentieel premodern. Deze norm van het 'werk', waaraan het moderne zijn eigen kunst en architectuur afmeet, is een herinnering waardoor men opgeëist wordt.

Neem opnieuw Claes. Hij beschrijft niet de initiatie van het kind: het wordt niet ingewijd in een 'initium' of een oorsprong, om zo opgenomen te worden in de volwassen gemeenschap en in een continuïteit. In *Jeugd* schrijft Claes integendeel dat de kindertijd voorbij is wanneer het kind uit die continuïteit gestoten wordt, en getekend wordt door een 'vroeger'. De initiatie in het moderne is niet een inwijding, maar een ervaring van verlies en van weggaan. De inwijding is het keerpunt dat blijft en het leven tekent, door de herinnering aan het moment en de wijze waarop het kind, niet voor het eerst, maar voor het laatste, ongebroken tot de oude wereld behoort. In *Jeugd* zijn dit de momenten waarop Claes heeft leren vertellen, en waarop hij voor het eerst heeft gewerkt.

Het kind heeft bij de haard veel verhalen gehoord, maar het vertellen heeft hij van zijn vader geleerd. Claes beschrijft in enkele grootse bladzijden hoe hij als kind eerst een tijdje doof en dan een jaar blind is geweest, en zo, terwijl de anderen op het land waren, achterbleef met zijn zieke vader in het huis, halverwege tussen Zichem en Averbode. "Zo zaten we met ons twee, vader en ik, alleen thuis, terwijl de anderen in de stal of de schuur of ergens buiten met het een of ander winterwerk bezig waren. En vader vertelde, en ik luisterde. Ik zat op een stoel of een bankje vlak voor hem, mijn geblinddoekt gezicht naar hem omhooggekeerd, mijn handen op mijn knieën. (...) Hij was dicht bij me, en daar ik zelf niet zien kon, opgesloten in een hol van zwarte donkerte, werkten alle intonaties van zijn stem, met de beelden die zijn woorden oproepen, dubbel zo sterk op mijn verbeelding. (...) 'Als ge vertelt dan kijkt ge toch altijd naar mij, hè?' 'Ja zeker, m'n jong'." Wanneer de vader dan ook buiten is, en het kind achterblijft, komt er "een onnoemelijke angst": "Als het tot mij doordrong dat ik alleen was met de stilte, en dat ineens alle dingen in de kamer, de tafel en de stoelen, de hangklok en de muren mij aanstaarden, met een koude, vijandige blik, waartegen ik mij niet verweren kon, dan kroop ik weg in een hoekje van de kamer en zat daar te rillen van de schrik." De eerste strategie is roepen – "Zie es... is mijn doek niet losgegaan" – en de tweede de geesten te paaien – "Als ge me niks doet krijgt ge mijn babbeleer". De laatste, werkelijk effectieve strategie is het vertellen: "en zo beloofde ik op een keer: 'Als ge allemaal stillekens blijft zitten en mij niet zeer doet dan vertel ik iets.' En plots, docht ik, zwegen ze, zaten ze roerloos met aandacht te wachten. Ik hoorde zelfs de hangklok niet meer. Mijn angst was ineens weg. En in die doodstille kamer, alleen, vertelde ik, voor de geesten van ons huis, van Genoveva." De vader sterft, het kind gaat studeren, en wordt een schrijver die vooral schrijft om te vertellen, en over het vertellen. Wat is schrijven anders dan, alleen, voor de geesten van de 'domus', iets vertellen aan niemand?

De tweede ervaring is het werk. In de slotbladzijden van *Jeugd*, getiteld: *Werken*, beschrijft Claes eerst hoe hij voor even in de oude wereld opgenomen wordt, om er vervolgens uit weg te gaan. Na vaders dood moet het kind van school af, om te werken op de boerderij. "'Ge moet dat stuk achter in de tuin omgraven, we zouden daar bieten kunnen zaaien,' beveelt Hein op dezelfde toon waarop hij dat zou zeggen tegen Lowie of tegen Frans. En alleen die toon is het grootste bewijs van erkenning en vertrouwen." En dan, als het stukje grond is omgegraven: "Zie, het kind van elf of twaalf jaar, dat daar als een volwassen mens, op zijn spade leunend, neerblijkt op het stuk verse aarde, die hij schop voor schop heeft omgestoken, zijn werk, het zichtbaar en tastbaar gevolg van zijn goede arbeid – dat is geen kind meer. 'Het is gedaan daar achter in de hof, zulle Hein'; 'Goed.' – Eén woord van lof ware te veel geweest". En: "In dat werk is een voldoening 'waarbij de vreugde van primus te zijn op een 'sixième préparatoire' of een 'sixième latine' zeer klein was'." Deze vreugde, of het moment waarop men ze kan beseffen en voelen, is een herinnering – de wijze waarop het verleden te binnen gebracht wordt – die samenvalt met het besef van afstand en verlies. Immers, toen, na het werk, was 's avonds ieder op zichzelf, ook de kinderen, en dan kwamen de boekverhalen en 'de geest van Conscience' terug, en die brachten "de zucht naar iets dichterbij, mogelijk, ruimer en zonniger, (en) dat boven de harde slavende arbeid stond die ik om mij zag, en waarvan de poëzie elke dag verminderde, boven het ruwe van het leven waarin, ik voelde dat toen reeds, de droom werd doodgedrukt. En zonder droom was er toch geen vreugde in de arbeid". Het verlangen, wanneer het geen spontane kracht is, maar wanneer het beseft en bewerkt wordt, en een droom wordt, tast de volle 'werkelijkheid' en de volledigheid van het 'huis' aan. En het kind wil weg, richting "het beloofde land van de geest en van de ziel".

IV.

De modernen zijn weggegaan voor een vrijheid en een droom waarvoor de 'domus' geen begrip heeft en geen plaats kan maken. De 'domus' heeft immers geen bibliotheek. Het is zeker niet niets om als eerste te schrijven in plaats van te vertellen, om kunst te maken in plaats van écht te werken, of om huizen te bouwen waarin de anderen niet zouden willen wonen. Maar de vraag is toch wat dat 'weggaan' inhoudt. Men gaat weg om te schrijven, te schilderen of te bouwen, maar is precies daarin – in die betrachting modern werk te maken – op een onmogelijke manier trouw aan datgene wat men verlaat en verraadt. Het moderne trekt weg uit de dwingende en verstikkende gemeenschappelijkheid, uit de tirannie van de gemeenplaats en de gedeelde, vaste betekenissen en gebaren, om iets te maken dat, opnieuw, zelf de vorm of de structuur heeft van een 'gedeelde betekenis', en ondanks alles opnieuw om instemming vraagt. De verzwegen referentie en norm van het kunst- en architectuurwerk blijft het vertellen en het werk van het kind, het is de dienstbaarheid van de dienstbode van Henry Van de Velde en later van Jean-François Lyotard, het is de boerenwoning van Adolf Loos en Charles Vandenhove, het is de grootvader die stapt en zwijgt: leven en werk dat terechtkomt. Maar de trouw van de modernen komt natuurlijk te laat, na het verraad, ze kan niet als trouw herkend worden, en ze kan dus niets goedmaken. Boeken worden natuurlijk gelezen, schilderijen bewonderd, en huizen bewoond, maar tegelijk is het zo dat er nooit echt iemand is – een gemeenschap of een wereld – om het moderne werk in ontvangst te nemen. Het moderne werk wordt nooit deel van een wereld zoals het werk van het kind dat de grond omspit in een wereld past en deze bekrachtigt. Het moderne werk is getekend door een norm en een herinnering van gemeenschappelijkheid, waarmee men als schrijver of lezer, maker of toeschouwer altijd alleen blijft. Het moderne werk wordt opgedragen aan een gemeenschap, maar wordt tegelijk gemaakt voor niemand – en a fortiori niet voor 'het publiek'. Lyotard formuleert deze structurele eenzaamheid en het contradictoire karakter van het moderne werk treffend wanneer hij stelt dat het 'huis' of het 'werk' duurt als een 'onmogelijkheid': "elle demeure comme impossible". Het werk is, in het moderne, geen logische onmogelijkheid of ondenkbaarheid, maar is de 'nulgraad' van wat voor ons bereikbaar is, net zoals de inhoud van een herinnering altijd onmogelijk en onwerkelijk is, een 'vroeger', dat wèg is. Het moderne werk: "mon lieu commun": een restitutie die te laat komt, een gemeenplaats waarmee men alleen blijft.

Het 'werk' spreekt dus zichzelf tegen, en kan niets meer zijn dan een poging. De grote oeuvres, die nu beschouwd worden als verwezenlijkingen van de moderne cultuur – Nietzsche, Kafka, Benjamin, Musil, Blanchot, Duchamp, Giacometti, Rothko – hebben alle de structuur van probeersels of van ruïnes, en ze zijn bijna openlijk op het besef daarvan gericht. Het is zeker zo dat het gebrekkige karakter van het werk, of het besef van onmogelijkheid, niet steeds of noodzakelijk de duidelijkheid en scherpte heeft van die van de 'grote mislukkingen'. Zeker voor de architectuur liggen de zaken anders: wat gebouwd wordt, bestaat immers en wordt gebruikt, en is dus in zekere zin altijd gelukt. De architect beslist trouwens zelden alléén, en hij kan de mislukking nog wijten aan externe factoren, zoals de bouwheer, reglementen, of het budget. Maar ook het moderne architectuurwerk, zelfs de doorsnee, halfslappende architectuur zonder heroïsche bedoelingen, is door de onmogelijkheid van het werk getekend, en structureel mislukt. Het moderne werk is nooit zo sterk als een boerentafel, en de moderne architect is toch nooit echt een 'bouwer'.

De architectuur nadert hierdoor, opnieuw, de kunst. Goede architectuur is niet het begin of een deel van een betere wereld, precies zoals het moderne kunstwerk niet een bijdrage is tot de verfraaiing van de wereld, en even zo naast de wereld terechtkomt. De betekenis van het architectuur- en kunstwerk ligt in het feit dat het de gemoderniseerde, steeds 'lichter' wordende wereld, merkt met datgene wat die wereld achter zich gelaten heeft. Architectuur en kunst die als een 'werk' in de wereld willen staan, staan in de wereld als een getuigenis. Precies doordat ze mislukt, en daardoor tegelijk zichzelf én de onmogelijkheid van het 'werk' tonen, kwetsen kunst en architectuur het heden, en schrijven het 'vroeger' opnieuw in. Zoals het woord van de getuige, die getekend is door wat hij gezien heeft en dit in zichzelf

meedraagt, het gebabbel onderbreekt en geen antwoord verlangt en verdraagt, zo onderbreekt de architectuur het leven. De betekenis en het belang van kunst en architectuur liggen nu in de weerstand die ze bieden.

(Lyotard: Wat moeten we doen, wat wordt er van ons, bewoners van de megalopool, verwacht? Communicabel denken, prestaties verbeteren, opbouwen, converseren, performativiteit, nuttig-zijn, doorzichtigheid, gedurig ruilen... Dat wil zeggen: het singuliere uitvlakken. Politici, beursmakelaars, managers, handelaars, organisatoren, communicatiespecialisten, voedingfabrikanten, journalisten en fermetteverkopers maken eigenlijk niets. Ze ruilen, ze verwisselen, maar ze verbinden zich niet. De betekenis en het belang van het kunst- en architectuurwerk liggen steeds duidelijker en méér in de weerstand die het biedt aan de laat-moderne eisen tot verwisselbaarheid, communicatie, transparantie, interactie, polyvalentie, performativiteit, voorlopigheid, virtualiteit, enzovoort.)

Een tekst, een gebouw, een beeld maken geen verschil in de wereld en de tijd. Ze vinden slechts oneigenlijk hun plaats in de wereld: als koopwaar of als nationaal bezit, als trofee, als historisch document. Maar er is toch het geloof of de hoop, dat die vereenzaamde, onvolledige werken, die niets oplossen en die structureel onbewoonbaar zijn, toch de ruimte scheppen voor een 'mogelijke gemeenschap'. Het werk, terwijl en wellicht doordat het mislukt, creëert de mogelijkheid van een uitgestelde en indirecte ontmoeting. Het is een plaats waar *Einzelgänger*, die elk hun richting uitgaan, die de warmte en convivialiteit van de kring of van het publiek niet kennen en niet willen verdragen, voorbijkomen en sporen vinden. Notities in een oud boek; zinnen en woorden die men zelf alweer vergeten was en iemand anders onthouden heeft; beelden die, zo blijkt ineens, ook ànderen hebben beziggehouden... De omgang met de werken laat sporen en indrukken na, die voor ànderen, later, bijna begroetingen worden. Het moderne werk, dat nergens past, provoceert zo gebeurtenissen die in de geschiedenis geen plaats vinden. Dus toch: het werk als utopie – als een ommekeer die niets verandert?

In de mate dat de moderne kunst en architectuur verlangen naar het 'werk' als bestemming, of zich op de mogelijkheid/onmogelijkheid ervan oriënteren, lijken ze nu gedateerd. Ze zijn getekend door hun 'vroeger', en die herinnering is die van een generatie. En als het zo is dat het 'moderne' de zaak is van een generatie, en in de notie zelf van het werk en het oeuvre verbonden is met wat in die levens op het spel staat, wat dan met wat na het moderne komt?

Bibliografie

Maurice Blanchot, *Il ne saurait être question de bien finir*, in: *Le livre à venir*, Gallimard, Parijs, 1959, pp. 41-49.

Ernest Claes, *Jeugd*, in: *Omnibus*, Wereldbibliotheek, Amsterdam/Antwerpen, 1980 (3de druk), pp. 175-357.

Franz Kafka, *Het naaste dorp*, in: *Verzameld werk. Een plattelandsdokter*, Querido, Amsterdam, 1981, p. 761.

François Lyotard, *Domus et la mégalopole*, in: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Parijs, 1988, pp. 203-215 (Nederlandse vertaling in: *Archis*, nr. 11, 1992).

Gertrude Stein, *An American and France*, in: *What Are Masterpieces*, Pitman Ed., New York, 1940, pp. 61-70.

Deze tekst is gelezen op 30 oktober 1999 bij gelegenheid van het op rust gaan van Prof. dr. Charles Vermeersch van de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent.